

Vínculos y alternativas del discurso de amor

Dra. Teresita Frugoni

UBA

Resumen: En el siglo XXI dominan las perspectivas eróticas y pornográficas en el discurso literario relativo al amor, las cuales se hallan inscriptas en una construcción del discurso amoroso literario más pertinente al siglo XX, según el concepto setentista de Roland Barthes. Por una confrontación con las direcciones teóricas de Simone de Beauvoir, Jacques Derrida y Julia Kristeva, se señalará la vigencia actual de Barthes. En las concepciones de irrealidad de una narrativa argentina referencial de fines del siglo XX como la de Juan Martini y Liliana Hécker, se analizará, asimismo, la intertextualidad en esas escrituras del amor.

Palabras clave: Discurso; Amor; Siglo XXI ; Barthes; Intertextualidad.

Abstract: *The erotic and pornographic perspectives in the literary discourse related to love are dominating in the XXI century. They are in a construction of the literary love discourse more pertinent to the concept of Roland Barthes in the 1970s. By a confrontation with the theoretical directions of Simone de Beauvoir, Jacques Derrida and Julia Kristeva, it will be pointed out the relevance of Barthes in the conceptions of unreality. An Argentine referential narrative of ends of century XX like the one of Juan Martini and Liliana Hécker, will also be analyzed in relationship to the intertextuality in these writings of love.*

Keywords: *Discourse; Love; XXI century; Barthes; Intertextuality.*

A fines de los años 70 Roland Barthes planteaba en un conocido ensayo la inactualidad del discurso amoroso (Barthes, 1993). Para ejemplificar sus puntos de vista incluía fragmentos literarios correspondientes a autores anteriores al siglo XX. Pocos años antes, en *El segundo sexo* (1949), Simone de Beauvoir veía el amor como opresión. Primaba entonces una actitud logocéntrica que establecía la oposición de dos conceptos, concedía primacía al ubicado en primer término y consideraba al segundo como negación del inicial. Las feministas que la siguieron minimizaron las diferencias biológicas y vieron en el amor una construcción social que las abría a múltiples

experiencias. Luego, la aparición del SIDA revalorizó la vida familiar al subrayar la vulnerabilidad a la que podía llevar una actitud liberadora. En la misma época, frente al logocentrismo, Jacques Derrida estableció el concepto de “lo diferente”, lo que le permitió superar las oposiciones tradicionales. Hizo hincapié además en circunstancias históricas, al señalar que el discurso se modifica según los tiempos y los contextos sociales. Coincidentemente, Julia Kristeva, en entrevista concedida en 1988 observó que el amor era una de las situaciones en las que el límite entre el yo y el otro se anulaba.

Hoy, en pleno siglo XXI, las perspectivas erótica y pornográfica, claramente dominantes, tornan al parecer todavía más inactual, como Barthes sugería, al análisis del discurso del amor. Sin embargo, relatos y telenovelas centrados en ese sentimiento se siguen produciendo y atraen a lectores y espectadores¹.

Nos referiremos a dos novelas argentinas de las décadas 80/90 basadas en personajes que manifiestan un sentimiento que, con variadas alternativas, se prolonga a lo largo de más de diez años.

En el ensayo mencionado Roland Barthes se vale del término “discurso” que él mismo en “El discurso de la historia” define como “un conjunto de palabras superior a la frase”. No obstante, luego parece admitir que todo relato es una construcción, que no trabaja con universales sino con figuraciones particulares. Desecha entonces la descripción de situaciones vinculadas con el amor y prefiere una enunciación fundada

¹ La literatura erótica registra títulos provocadores y emblemáticos como *Memorias de una princesa rusa*, *Las amistades peligrosas* de Choderlos de Laclos, obras del Marqués de Sade o Henry Miller, y en nuestros días la saga *Cincuenta sombras de Gray* de E. L. James. Las pantallas transforman el erotismo en una constante exhibición de cuerpos que aleja toda posible intimidad. Surge incluso una pornografía amateur que permite que cualquiera filme sus propios contenidos (Becerra, 2016).

en el lugar del enamorado que, generalmente, se ubica frente a un objeto amado que poco responde a sus constantes requerimientos².

Llama “figuras” a los retazos de discurso que se suceden a lo largo de una historia. Algo parecido a lo que ocurre en las novelas de Héker y Martini.

Irene Lanson, la protagonista de *Zona de clivaje* (1987) de Liliana Héker recuerda, cumplidos los 30 años a los que aludió Balzac, los altibajos de una prolongada relación amorosa vinculada con el profesor Alfredo Etchart. Con él ha compartido, desde sus diecisiete, erotismo y conversaciones filosófico-literarias teñidas habitualmente de ironía hacia el prójimo.

Se trata por lo tanto a la vez de una novela de aprendizaje que retoma el tránsito de “la educación sentimental” de Flaubert y que culmina en una supuesta madurez que acepta, a través de la escritura, el alejamiento y la soledad. Se produce el fin de una demorada adolescencia y la pérdida definitiva del paraíso. Esto conduce a relatar su inicio, un día de clases en la Facultad de Letras. Irene, segura y autosuficiente, es una más entre seiscientas alumnas a las que el profesor pretende insuflarles ideas audaces que remiten a Baudelaire y Oscar Wilde.

Pocos días después, llevada por la profesora Colombo, participa de una reunión literaria. No conoce a nadie y observa a Etchart. Se siente a la vez ingenua y llena de malicia, superior a varias mujeres hermosas que descaradamente avanzan hacia él. Al salir, cuando el profesor se le acerca y le entrega una dirección y una hora, no atina a reaccionar.

² Barthes elige un método dramático que sustituye la descripción del discurso amoroso por la puesta en escena de una enunciación y un análisis (Barthes, 1993, p. 13).

La primera cita, en el café Constantinopla, remite a la angustia de una espera, veinte minutos que a Irene se le antojan una eternidad. Coincide esa situación con la figura que diseña Barthes, el interior de un café donde el enamorado registra en un reloj el retraso del otro (Barthes, 1993, p. 123)³.

Las primeras salidas de Irene y Alfredo muestran el lento proceso con el que se elabora un cristal. Los átomos buscan en el caos un lugar de mayor equilibrio para lograr una estructura perfecta. Pero hay lugares débiles, los famosos planos de clivaje.

El cuerpo de la adolescente se triza apenas el hombre la toca. Barthes remite, con citas del *Werther* a un furtivo contacto similar con el cuerpo del ser amado⁴. También ejemplifica, apoyándose en la novela de Goethe, las dudas que suscita en el joven no saber cómo actuar frente al otro⁵. Es la misma sensación de criatura humillada que experimenta Irene cuando pretende apoderarse de todas las historias del profesor y hacerlas propias. Para el varón en cambio solo cuentan los actos. Es un teórico de la literatura, burlón y directo, que piensa que puede transformar a cualquier mujer que esté a su lado.

Así como Barthes incluye entre sus figuras la carta de amor, un monólogo de Freud que sabe que no tendrá respuesta, Irene bosqueja otra carta en la que pretende pedirle a Etchart informes acerca de sus encuentros con Cecilia, su rival amorosa⁶.

³ La “espera” muestra un tumulto de angustia suscitado por la espera del ser amado, sometido a la posibilidad de pequeños retrasos –citas, llamados telefónicos, cartas, atenciones recíprocas.

⁴ (Barthes, 1993, p.74). “Por descuido el dedo de Werther toca el dedo de Carlota, sus pies bajo la mesa, se encuentran...” Todo contacto, para el enamorado, plantea la cuestión de la respuesta. Se le pide a la piel que responda.

⁵ (Barthes. 1993, p. 69). *Werther*, el personaje de Goethe se plantea sus dudas con respecto a Carlota, pues no sabe cómo debe actuar en diferentes circunstancias.

⁶ (Barthes, 1993, pp. 51-53). Alude a la espera de una respuesta a sus cartas que se plantea Freud con respecto a Marta, su novia.

Zona de clivaje se estructura en tres partes dotadas de significativos epígrafes, a partir de una cita en la que Francisca Aguirre esclarece su esencia, “Soy para él peor que una traición, soy tan inexplicable como él mismo”.

En la correspondiente coda la protagonista empieza a aceptar con Henry James que “el maestro tenía razón en el fondo” y que la naturaleza la había destinado a la pasión de la inteligencia y no a otras más personales.

En la segunda parte, si bien Irene y Alfredo se consideran amantes, se acentúan los temores y la tercera y última aporta resignación, cuando Irene comprende que no es la elegida.

La novela de Liliana Héker se vale de un narrador en tercera persona, totalmente omnisciente, al punto de que penetra en los pensamientos y recuerdos de la protagonista, cuyo punto de vista asume. Cabe sin embargo observar la presencia de distintas voces. Hay traslados constantes a la primera persona en monólogos interiores, tiempos evocados y el futuro de la escritura, así como zonas de discurso directo puestos en boca de otros personajes. Estos muestran cómo, a lo largo de quince años, el narrador ve a Irene y a Cecilia, cómo las ve a ambas Etchart y cómo las perciben la madre, los vecinos y el profesor Ram.

Aparece en ocasiones un narrador testigo que días después de la primera cita describe a Irene “con camisón celeste, anteojos y trencitas absurdas, aplicada a la resolución de una derivada”. Es el mismo que apela a los caminantes que ven pasar al treintañero y a la doncella y subraya que lo que empieza es una “historia de amor única e incomparable”. Imita en otros fragmentos el discurso de los medios masivos dirigiéndose a unas supuestas “queridas amigas” o intercalando elementos publicitarios relativos a la belleza femenina.

La crítica ha planteado posibles conexiones de la historia con la relación entre Sartre y Simone de Beauvoir (De Miguel, 1988). Héker reconoce en cambio que la idea matriz parte de *Extraño interludio*, un drama de Eugene O'Neill en el que un hombre de genio y una actriz se aman pero no se soportan. A esa obra alude en el pasaje en el que se mencionan las constantes infidelidades de Etchart.

No es *Zona de clivaje* un ejemplo de “literatura femenina”, aunque se la sabe escrita desde el lugar de una mujer de fines del siglo XX. La sociedad que desfila por la novela se corresponde con los años 60/70, especialmente los sectores universitarios y los empleados públicos, vecinos y portera, gente común de clase media.

Los tonos varían desde lo reflexivo a lo humorístico y lo poético, con algunos matices regionales y rurales o formas propias de otros idiomas destacados en bastardilla.

La intertextualidad concierne tanto a formas cultas como a manifestaciones populares. Se mencionan autores prestigiosos como Balzac, Flaubert, García Lorca y Dostoiewski y, en el ámbito latinoamericano se alude a Darío, Fernández Moreno y Andrade. También aparecen filósofos como Kropotkine o Gramsci y, en la evocación de la infancia, cuentos tradicionales como *Hansel y Gretel*, *Alicia en el país de las maravillas* o *El sastrecillo valiente*. El clima de época se crea a partir de la mención de revistas como *Rico Tipo*, boleros de Agustín Lara o canciones de moda del tipo de “Como tú” de Paco Ibáñez, conjuntos musicales a la manera de “Los Plateros”, tangos que cantaba la madre de la protagonista –“Besos brujos”-y actores de radioteatro ejemplificados en Oscar Casco.

En el caso de *El enigma de la realidad* (1991), la novela de Juan Martini, el ámbito es Europa en una época similar, fines del siglo pasado. El protagonista es aquí un hombre de mediana edad. Novelas anteriores del ciclo –*Composición de lugar*

(1984), *El fantasma imperfecto* (1986) y *La construcción del héroe* (1989) – revelan fragmentos de la historia de un antihéroe, Juan Minelli, que no alcanza a definir su identidad ni logra saber cuál es su lugar en el mundo. Ama, desde diez años atrás a Joyce Baumann, casada en circunstancias de la última narración con Fabrizio Dándolo.

Aunque ha nacido en Buenos Aires, Joyce se siente europea, como lo reconoce Fabrizio, por sus padres, porque ha pasado en ese continente la mayor parte de su vida y por su espíritu esencialmente libre. Reconoce en Venecia un lugar diferente que la pone a salvo de “las estridencias de la modernidad”⁷.

En *El enigma de la realidad* se produce un peregrinaje de carácter sentimental. Juan regresa a Venecia e intenta confesar a Joyce sus sentimientos, pero, como en ocasiones anteriores, no se anima a hablarle. Al igual que en una de las figuras de Roland Barthes hubo una ausencia y se produjo un reencuentro, con una espera en un bar de Roma que se vive con angustia, con una ansiedad que lleva al personaje a una situación que se le antoja equívoca, porque tal vez sabe que es un hombre que ha equivocado su camino⁸.

En Martini la ciudad más característica de Europa, Venecia, se presenta a través de un pintor admirado, Carpaccio y un ciclo narrativo de fines del siglo XV, nueve telas en torno a la vida de Santa Úrsula. La referencia a la Accademia, museo en el que se han conservado sus cuadros, obliga al narrador a seguir a Minelli cuando regresa a la ciudad en busca de Joyce. Atraviesa el puente, se encuentra con ella en Santo Stefano,

⁷ Venecia es una ciudad mágica por razones históricas y artísticas. Por el hálito romántico que se desprende de sus canales y sus góndolas se ha convertido en emblemática para distintos escritores. Cabe recordar que un ensayo del escritor británico John Ruskin en *The Stones of Venice* le confirió una presencia eterna, Henry James en *Tha Aspern Papers* acudió al mito del peregrino apasionado encarnado por el “Childe Harold” de Byron al diseñar el personaje de un editor en busca de las cartas de amor de un poeta muerto. Thomas Mann en *Muerte en Venecia* (1912) eligió el Lido veneciano como ámbito propicio para poner en escena la pasión que un hermoso adolescente inspira en un artista maduro, pasión que lo lleva a la muerte. Hemingway se identificó con la imagen byroniana del artista aventurero en *Across the River and into the Threes* (1950).

⁸ (Barthes, 1993, p.123).

cruza la calle del Frati y entran en un bar. Presiente el personaje que volver a la ciudad que ama “como se ama a la propia muerte” es un error. Van luego a la casa de la mujer amada y se entera allí de que Fabrizio, internado en Milán, volverá al día siguiente.

Las cinco partes de la novela de Martini. “Ciclos narrativos”, “Palabras cruzadas”, “La ficción”. “La música del emperador” y “El enigma de la realidad” oscilan entre el plano real y las referencias a música, pintura, literatura y filosofía y, de ese modo se va definiendo un juego contrapuntístico entre realidad y ficción.

Minelli es un héroe pasivo, con un conflictivo mundo interior que se contempla en un espejo con el fin de reconocerse. Por eso la novela de Martini se duplica en obras musicales y pictóricas. Minelli escribe una novela, Joyce traduce a Thomas Bernhard y se entrevista con Peter Handke, Fabrizio ha publicado *Il Cinquecento*, en torno al arte véneto del siglo XVI, Juan viaja con amigos argentinos a Bolonia para asistir a una conferencia de Bioy Casares.

La música está presente en la asistencia a un concierto del ciclo “La música del emperador”, en la mención de sonatas de Schubert y variaciones de Bach, pero básicamente en la oposición entre pianistas virtuosos como Alfred Brendel o geniales como Glenn Gould con referencia al contraste entre la indecisión constante de Minelli y la vida planificada de Fabrizio.

Existe otro contrapunto referido a ambos integrantes de la pareja que conocemos por novelas anteriores. En el pasado como en el actual presente el héroe eludió la definición. Diez años atrás conoció y se alejó de la mujer que amaba. Barthes plantea

igualmente figuras que marcan la dependencia con respecto al otro y la existencia de pequeños incidentes cuyo significado se magnifica⁹.

Martini adopta la técnica de microhistorias o puestas en abismo con el fin de mostrar mundos que metafóricamente aluden unos a otros.

La historia más significativa se vincula con Carpaccio. El descubrimiento de la falta de un detalle en el cuadro correspondiente al sueño de Santa Úrsula, lleva a Minelli a pensar que la pretensión del artista de hacer perdurar la vida en su obra resulta siempre falsa. Al investigar la trayectoria del pintor sabrá que ha creado la imagen de la santa a partir de la *Legenda áurea* recopilada por Jacopo da Varezze sobre las once mil vírgenes que se dirigían a Roma para ser bautizadas antes de desposarse con Ereo, hijo del general triunfante en las Galias y con sus oficiales y soldados, todos los cuales fueron degollados por los hunos en Colonia.

Una segunda microhistoria se relaciona con *Casablanca*, la mítica película norteamericana acerca del romance que en la pantalla vivieron Ingrid Bergman y Humphrey Bogart evocada por un hombre y una mujer madura en la mesa del bar en el que Juan espera a Joyce¹⁰.

Otro hombre, que hace “palabras cruzadas”, recuerda en un capítulo posterior la degradación de la vejez que sufría su padre, condición que permite vincularlo con un Fabrizio enfermo y próximo a morir. Es a partir de ese tema que Juan Minelli ha comenzado a escribir una novela en la que confirma la ambigüedad que percibe en la vida y en toda narración que pretenda representarla.

⁹ Roland Barthes plantea igual dependencia del enamorado, convertido casi en un “vasallaje” (Barthes, 1993, pp. 92-93). Menciona también la existencia de pequeños incidentes o contingencias cuyo significado magnifica el personaje (p.76).

¹⁰ En una novela anterior de la saga, Martini presenta igualmente a dos mujeres españolas que en un aeropuerto recuerdan el romance de *Casablanca*.

La vida del protagonista se ha dado como una suma de instantes fugaces que le impiden retener el pasado o prever el futuro. El acceso al saber parece vincularse con un libro de Thomas Bernhard que Joyce traducía, *Der Untergeher –El malogrado–* (1975) relativo a la vida del pianista Glenn Gould. Berhardt dedicó además sus mejores libros al filósofo alemán Ludwig Wittgenstein que Joyce obliga a Minelli a leer. Surge de las páginas de su *Tractatus* que no es posible conocer la realidad en sus cosas, como creían los realistas, ni a través del sujeto como suponían los idealistas, sino en nuestra relación con ellas y a través del lenguaje. El supuesto “enigma” no existe. Toda novela aparece así como un producto de sentidos potenciales que el receptor debe construir. En una figura que designa como “el mundo atónito” Barthes igualmente plantea, con citas de Sartre, Freud y Lacan, la irrealidad o desrealidad del mundo, cuando la pretendida realidad es sustituida por la fantasía¹¹.

En las dos novelas argentinas examinadas se desarrolla la historia de amor que han vivido una mujer y un hombre en escenarios diferentes –Argentina, Europa– que en ambos casos concluye con la separación de los amantes. La protagonista de *Zona de clivaje* transita un doloroso aprendizaje. Más de diez años de su vida dependió de los caprichos de un hombre y se sometió a él en todos los órdenes. Solo ahora puede rebelarse y ser otra mujer. “Ya no quiero ser ella”, afirma. Y el cambio se producirá a través de la escritura.

Juan Minelli, el personaje de *El enigma de la realidad*, no sabe relacionarse con la mujer que ama ni puede expresar sus sentimientos. Parece ejemplificar al hombre que caracteriza Germaine Greer en un ensayo de 1972, *The Female Eunuch*, un enamorado

¹¹ (Barthes, 1993, pp. 97-102). El mundo puede presentarse como “irreal” cuando el enamorado fantasea y se entrega a la imagen. Cuando lo desrealiza ninguna sustitución imaginaria compensa esa pérdida.

que acusa por esa condición una singular fragilidad frente a la mujer y ante el mundo que lo rodea. A diferencia de la protagonista de Héker esa experiencia fallida no le otorga mayor decisión. Por el contrario, solamente le confirma que la realidad es un enigma y que no puede prever ni encauzar su futuro.

Como señala Barthes el hecho amoroso es siempre un episodio dotado de un comienzo y un final que, en el discurso que lo plasma, remite al abandono, la soledad y el recuerdo concretado finalmente en la escritura (Barthes, 1993, p. 210).

Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (1993) *Fragmentos del discurso amoroso*. México: Siglo XXI.
- Beauvoir, S. de. (1989) *The Second Sex*. New York: New York University Press.
- Becerra, J. J. (16 de abril de 2016) “Cinco siglos de libros para disfrute del sonrojo”. *Revista Ñ*.
- Derrida, J. (1967) *L'Ecriture et la Différence*. Paris: Ed. Du Seuil.
- Frugoni de Fritzsche. T. (1994). “Juan Martini y su obra narrativa”. *Letras de Buenos Aires* 28, 32-37.
- Greer, G. (1972) *The Female Eunuch*. New York: Bantam Books.
- Héker, L. (1987) *Zona de clivaje*. Buenos Aires: Legasa.
- Hoffman Baruch, E. (1991) *Women Love & Power: Literary and Psychoanalytic Perspectives*. New Work and London: New York University Press.
- Martini, J. *El enigma de la realidad*. Madrid: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 1991.
- Miguel, M. E de. (7 de febrero de 1988). “Análisis lúcido de un amor”. *La Nación*.